

La geste de Fem'Touloulou dans le carnaval créole de la Guyane française : un théâtre caché-montré

Odile Pedro Léal

Numéro 28, automne 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041436ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041436ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pedro Léal, O. (2000). La geste de Fem'Touloulou dans le carnaval créole de la Guyane française : un théâtre caché-montré. *L'Annuaire théâtral*, (28), 35–43.
<https://doi.org/10.7202/041436ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Odile Pedro Léal
Troupe Guyane Art Théâtre

La geste de Fem'Touloulou dans le carnaval créole de la Guyane française : un théâtre caché-montré

La majorité de ceux qui ont témoigné sur le carnaval de la Guyane française s'accordent à penser qu'il « est » théâtre. Sans doute auront-ils « reconnu », dans les flots mouvants des défilés dominicaux, des éléments structuraux ou artistiques de la pratique courante de l'art dramatique, issus du théâtre conventionnel occidental et, plus particulièrement, du théâtre européen (le personnage, le jeu, le costume, la définition de l'espace scénique, et autres). Mais sommes-nous, pour autant, réellement en présence de *théâtre*, tel qu'on l'entend encore aujourd'hui, ou s'agit-il d'un théâtre *autre*? Un théâtre qui s'apparenterait à différents genres et esthétiques, sans appartenir à aucun, et dont l'incidence guyanaise ne pouvait être que cachée et montrée à la fois, au sein des manifestations coutumières et de leur application ritualiste traditionnelle, comme on le voit dans le carnaval créole de Guyane. Un théâtre non répertorié, ni nommé en tant que tel ; un théâtre caché-montré.

Carol Peaud affirme que « le carnaval est avant tout un théâtre populaire de rue. Les Guyanais viennent pour assister à un spectacle dynamique, concrétisé par des petits groupes de participants qui arpentent les rues de la ville. Le dimanche, à partir de 16 heures, les badauds se pressent sur les trottoirs pour

admirer les défilés multicolores des Touloulous... » (1987 : 96). Selon ce critique, ce théâtre « de rue » ne fait pas appel à des « comédiens » comme à l'accoutumée, mais à des « participants ». Cette formulation apparaît comme un lapsus de l'auteur qui évoque le théâtre en sachant que le contexte carnavalesque n'offre pas le cadre d'une réalisation consciente de cet art. Sinon pourquoi parler de « participants » plutôt que de comédiens ? De même, en parlant du bal paré-maské¹ du dancing *Chez Nana*, Hélène Migerel prétend que pendant « cette nuit le possible infère un renversement des rôles » (1985 : 478). Quels rôles ? Pour quels personnages ? Elle précise encore plus ce sentiment de théâtralité qui se dégage de l'univers du Touloulou du bal paré-maské, en affirmant que, « soutenu par la mise en scène, la lumière, le rythme, la danseuse s'entoure d'une aura davantage brillante et envoûtante qu'aucune autre » (p. 479). Jean-Claude Ho-Tin-Noe, lui, va jusqu'à parler du rôle du carnaval lui-même : « Le carnaval joue donc un rôle de transmission, de diffusion d'information que détient la formation sociale guyanaise » (1974 : 26). On parle de mise en scène, de rôles, de costumes, oui, mais pour quelles représentations, quel théâtre ? Si nous considérons que le théâtre est d'expression différente selon les goûts et les mœurs, et selon la définition et la perception qu'une culture donne à la notion d'art, nous pouvons alors nous distancier de la référence occidentale et voir le carnaval non comme un événement *parathéâtral*, mais simplement comme un théâtre *autre* : je le dirai caché-montré.

Un théâtre caché-montré

Le carnaval en Guyane est déjà une forme élaborée de ce théâtre *autre*, parce qu'il exprime cette troublante réalité d'un théâtre à la fois caché et montré : il ne se contente pas d'être diffus dans l'organisation de notre quotidien, mais s'organise déjà comme un spectacle ou un « jeu du peuple », par les diverses manifestations et coutumes traditionnelles qui le composent et qui lui donnent corps. Le carnaval est un théâtre caché, parce qu'il se passe du tréteau ou de la scène, comme du professionnalisme de l'acteur, pour sa réalisation ; et il est un théâtre montré, parce que visiblement on y joue. Notons que le carnaval est une manifestation cyclique de par son renouveau annuel. Il rappelle en cela, dans un espace-temps élargi, le renouveau de la représentation théâtrale de séance en séance, de création en création.

1. Le bal paré-maské est un bal qui a lieu le samedi soir, pendant la période du carnaval qui va de l'Épiphanie au mercredi des Cendres, au cours duquel les femmes masquées de la tête aux pieds invitent à danser les hommes qui n'ont pas le droit de refuser. Les femmes ainsi parées sont dites des Touloulous, et les hommes, des Cavaliers. Le Touloulou, personnage principal de ce bal, est anonyme. Le Cavalier ne porte pas de masque.

Le concept d'un théâtre caché-montré me permet d'avancer que le carnaval ou, plutôt, certains moments de ce carnaval sont, en réalité, très proches d'un vécu théâtral conventionnel, c'est-à-dire de l'art dramatique. Le carnaval créole de Guyane révèle, en effet, une forme théâtrale visible grâce au costume et à l'interprétation du personnage que l'on propose à travers le costume (par exemple, lorsque l'on est déguisé en Coupeuse de canne, on mène l'action et on fait grande démonstration du personnage). D'autres moments paraissent des moments de théâtre pur, fussent-ils d'une pureté étrangère, et ce même si Mikhaïl Bakhtine prévient que : « Néanmoins, le noyau de cette culture, c'est-à-dire le carnaval, n'est pas le moins du monde la forme purement *artistique* du spectacle théâtral, et, de manière générale, n'entre pas dans le domaine de l'art. Il se situe aux frontières de l'art et de la vie. En réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu » (1993 : 15). Le temps du bal paré-maské m'intéresse tout particulièrement, puisqu'il me semble que son personnage principal mène un véritable théâtre à son insu : notre Touloulou² est persuadé, ou pense, qu'il est dans un temps théâtral du réel, alors qu'il a déjà franchi les remparts de la convention théâtrale. Il se trouve par conséquent dans un temps lié à la fiction de l'histoire et du personnage conté. Ainsi, au-delà de la notion consciente de l'art, le fait théâtral s'impose, lié au récit, au texte, au personnage, à son temps et à son espace.

J'ai déjà nommé, dans les premières descriptions de ce carnaval, ce personnage déterminant de sa théâtralité, le Touloulou : personne entièrement masquée qui donne corps aux différentes manifestations carnavalesques. Le Touloulou, par son costume et sa gestuelle, donne la représentation d'un des personnages traditionnels inscrits dans ce carnaval comme la trace d'une épopée historique. Parmi ces « têtes typiques », il y a le Bobi, l'Anglé-bannàn, la Diabliesse, le Diable rouge, le Nèg'Maron, le Jé-Farìn, le Zombi-baré-yo, le Djab'den-bwèt, le Bagnard, la Balayeuse, la Coupeuse de canne, le Sousouri, etc., autant de marqueurs historiques pour la manifestation d'une mémoire collective au cours des jeux cycliques qu'instaure la période carnavalesque. Ces personnages interviennent traditionnellement aux défilés, le dimanche après-midi, dans les rues des villes, et font grande démonstration des gestes qui s'imposent à leur costume. Par exemple, on « est » le Touloulou Bobi tenu en laisse par un autre Touloulou, moins spécifique : « jouer » le Bobi, c'est sans doute jouer l'ours amené en

2. Le Touloulou est une personne participant au carnaval, en Guyane, et portant un déguisement. Le costume peut être la représentation d'un personnage traditionnel de ce carnaval ou être fantaisiste, moderniste. Le costume du Touloulou est à l'origine un masque total du corps et, par là, de l'identité de la personne travestie.

Guyane à la fin du ^{xix}^e siècle. « Jouer » à la Diabliesse le mercredi des Cendres, c'est jouer la maîtresse en pleurs de Vaval, dieu du carnaval, qui sera brûlé ce jour pour marquer la fin du cycle du carnaval.

Mais le plus fameux des Touloulous est, sans aucun doute, celui qui intervient le samedi soir au bal paré-maské. Il s'agit d'un Touloulou aujourd'hui essentiellement féminin, qui recèle une Madame X, vêtue de pied en cape, et dont pas un seul morceau de peau ne doit être « montré ». Madame X est « cachée » par son costume, et joue à être une autre : une Madame Z, issue de sa réalité intime ou de ses fantasmes, sortie du carcan de ses rôles ou fonctions sociales (mère de famille, épouse, employée, etc.). Comme premier élément de jeu, il est habituel que ce Touloulou féminin invite des hommes à danser, au cours de ce bal dit paré-maské. Plusieurs explications d'ordre lexical peuvent être données à ce dernier terme créole ; je n'en retiendrai que l'essentiel d'un bal où l'on doit être paré du masque, un masque total du corps, car le Touloulou ne doit en aucun cas être reconnu ; de fait, elle masque son corps, transforme sa voix, sa démarche et même la danse qu'elle exécute. Son costume s'inspire largement de la longue robe créole traditionnelle et comporte un jupon, des gants, des collants, des masques, une cagoule et autres perruques mystifiantes ; les formes féminines sont accentuées et dissimulées par des faux-culs et autres enserrements bouffants et volumineux. Ce masque total permet l'introduction d'un autre élément propre au jeu : l'anonymat, qui permet à Madame X d'être libre de ses gestes et comportements, comme du choix de ses cavaliers. L'aire de jeu du Touloulou est l'enceinte du bal paré-maské, et son temps de représentation est celui du bal, quoiqu'il commence dès son travestissement secret et aille jusqu'à l'enlèvement du costume en privé.

Il est important de remarquer que cette tradition carnavalesque guyanaise est exécutée dans un contexte ritualiste. Ce dernier paramètre annonce les jeux du Touloulou, de même qu'il révèle cette sorte de mise en scène spontanée de la collectivité, par la répétition cyclique et le fonctionnement ritualiste. Cette forme de théâtralité, qui est inscrite dans les arts ethniques et qui reste spécifique à chaque peuple, peut être définie comme un théâtre caché-montré, au sein des rites sociaux. S'il est vrai que le créole de Guyane est un pur produit de la bigarrure ethnique, le théâtre qu'il crée possède diverses trames et est le produit temporel de diverses ramifications sociales et historiques. À n'en pas douter, le carnaval de Guyane est un théâtre caché-montré ; sa réalisation ritualiste figure les marques de son élaboration artistique.

La geste de Fem'Touloulou : une écriture gestuelle

Afin de distinguer le Touloulou féminin du bal paré-maské des autres Touloulous du carnaval de Guyane, je la nommerai Fem'Touloulou en créole, soit la Femme Touloulou. Fem'Touloulou provoque un théâtre de circonstance, et situationnel, tout au long du développement ritualiste et cyclique du carnaval. Je signale d'entrée que de telles applications et implications dans les festivités carnavalesques tiennent de la pratique religieuse. Le rituel du comportement est le procédé qui, symboliste, raconte le mieux une croyance, une religion, par le geste. La perpétuation de ce carnaval désormais identitaire (un symbole extérieur de l'identité guyanaise) se produit dans le temps à travers les mystères de l'imprégnation culturelle des rites, qui sont autant de motivations. Quoi de plus excitant que de partager un secret ? Le savoir-faire de ce carnaval est un lien culturel et idéal prompt au rassemblement ethnique des « identités » guyanaises et, plus fortement, à l'expression de la culture créole.

Ainsi, on devient Fem'Touloulou en pénétrant de tout corps dans le rituel de la préparation : d'abord, le choix des costumes et accessoires, voire leur fabrication secrète, puis l'habillage, qui se fait en groupe le plus souvent (aucun homme, pas même le conjoint, ou aucun étranger ne doit connaître le costume de Madame X) ; enfin, début, en bande de femmes complices, des rites que j'appelle les gestes (danse, expressions physiques et attitudes corporelles) ou la geste Touloulou, c'est-à-dire le récit temporel de ce personnage en action au bal paré-maské.

Que dit la geste de Fem'Touloulou ? Fem'Touloulou joue le personnage évoqué par son costume : le Touloulou muet, de préférence, et menant la danse. Mais elle joue aussi les différentes situations de la grande représentation du bal paré-maské, comme les situations vécues avec son Cavalier³. Elle se montre et montre son costume, elle se pavane ; elle se sait regardée ou remarquée, et se donne en représentation. Elle doit honorer son personnage de Touloulou en se comportant comme tel. Le Touloulou est d'office « beau » en Guyane, il suscite l'admiration et attire les regards des spectateurs, vrais ou faux. Bien entendu, la nature humaine propose diverses sortes de Fem'Touloulou, toutefois son rôle lui impose la danse en priorité, et l'anonymat.

3. Le Cavalier est un homme non travesti, qui va au bal paré-maské dans l'intention de danser avec des Fem'Touloulous. Le Cavalier, contrairement aux hommes assis dans les gradins de l'espace de festività, est un faux spectateur : s'il observe le bal, debout, c'est qu'il est en situation d'attente, il est en « jeu » comme partenaire potentiel du Touloulou. Les vrais spectateurs, hommes ou femmes non déguisés, sont assis dans les gradins et n'ont pas le droit de danser.

Il y a donc, dans ce carnaval, un théâtre incognito, qui trouve sa réalisation effective entre la réalité coutumière et la fantaisie sociale du « jeu » de tout un chacun, qui va, débridé, dans la permissivité de la liesse carnavalesque. Toutefois, plus qu'un complice du théâtre, le carnaval offre un théâtre caché, c'est-à-dire un théâtre qui est destiné à des catégories de personnes bien précises, pourvues des codes d'une complicité dans le vécu de telles représentations, dans une société donnée – il faut savoir que les Créoles vivent le carnaval comme une expression identitaire, une manière de vie commune. Fem'Touloulou désigne et incarne parfaitement ce théâtre diffus, en évoluant déjà entre le théâtre « réel » de la vie, celui des représentations culturelles ou cérémonielles, et le théâtre érigé en « art », avec la conscience du faux-semblant ou d'une participation au jeu. La fine symbiose de ces deux tendances est sans doute la mesure délicate du théâtre caché-montré.

On retrouve ce théâtre par fragments dans les diverses manifestations et formes de représentations artistiques traditionnelles qui constituent les pôles culturels de la mosaïque humaine de la société guyanaise. Chez les Boni, par exemple – ethnie descendant d'esclaves évadés ou Noirs Marrons –, la peinture de motifs sur les objets usuels et les portes des maisons de femmes offre, à mon sens, une représentation pictographique de symboles plus ou moins abstraits, le plus souvent les êtres humains et leurs sentiments, ce qui permet la représentation à la fois offerte et codée des relations sociales ou intimes. Le lecteur avisé peut accéder à une sorte de modèle stable des relations ainsi dépeintes. Chaque peinture livre, en effet, un message ou texte à un ou plusieurs destinataires du groupe. L'objet-support des pictogrammes devient ainsi le lieu, l'espace, de cette représentation pictographique.

De cette quête du théâtre en Guyane transparaissent des écritures novatrices, et le concept du théâtre caché-montré me permet de poser le théâtre de Fem'Touloulou comme conduit par une écriture essentiellement gestuelle. Le corps Touloulou est l'incarnation du geste : il propose une représentation imagée du motif de cette écriture pour un discours corporel. Le corps du Touloulou émet des signes physiques visuels, ce sont les gestes qui lui permettent de communiquer avec ses partenaires, dans le respect de sa condition de Touloulou, sans être démasqué par sa voix. C'est une écriture libérée, comme le permet le principe de l'improvisation, en dépit de la spécificité des danses de carnaval. On le sait, la danse est théâtrale : en dansant, on montre les sentiments que provoque en nous la musique, et que l'on traduit par des gestes ou des mouvements. De plus, on place le corps *en scène*. Cependant, cette écriture physique

de Fem'Touloulou est éphémère et fragile, car elle ne peut être notée – le texte écrit, lui, peut garantir une perpétuation rigoureusement similaire dans le temps.

Ce « texte » gestuel de Fem'Touloulou est caché dans le sens où il est privé, destiné à ses partenaires, en général les Cavaliers choisis pour la danse ou « sa » bande de Fem'Touloulous qui connaissent son identité. Les rencontres font qu'elle a aussi la possibilité de s'exprimer de la sorte avec n'importe quel autre participant du bal paré-maské. Le geste peut être de l'ordre du mime, de la danse ou du simple signe conventionnel (faire « oui » ou « non » de la tête, pointer du doigt, par exemple). Dans ce théâtre encore invisible, indéfini, le « texte » gestuel est intimiste en dépit de la présence d'un large auditoire. Il n'est pas destiné au public, cependant il peut être reçu ou intercepté par un grand nombre de personnes, si son message ou la situation vécue (ou provoquée) par Fem'Touloulou attire l'attention des vrais et des faux spectateurs. Cette écriture est indirecte, elle n'utilise pas le langage « clair » du verbe, et, par conséquent, sa réception est moins fiable dans certains contextes. C'est précisément pour cette raison qu'il s'agit d'une écriture cachée car, contrairement à la convention théâtrale, le texte gestuel n'est pas adressé à tout un public mais est donné par obligation (au partenaire) et est parfois reçu par hasard (par le spectateur).

À l'opposé, cette écriture est montrée, puisqu'elle n'est perceptible que par le regard. Seule la vue peut, en effet, lui donner pleine existence (à quelques exceptions près comme un claquement de doigts ou un grincement de dents). L'écriture gestuelle de Fem'Touloulou produit un texte qui donne une double dimension à l'expression du corps : la dimension purement esthétique par la danse et la dimension fonctionnelle par la transmission du discours. De même, cette écriture est montrée parce qu'elle n'est pas assez consciencieusement cachée par Fem'Touloulou. Forte de son déguisement, elle ne se soucie pas réellement de la portée de ses gestes ; bien au contraire, son geste est davantage montré parce que la « représentation » est un autre élément essentiel du bal paré-maské : le costume voyant et chatoyant ainsi que la danse provocante en sont la preuve. De plus, quand le participant ne danse pas, il observe ; il est donc aisé qu'une action ou un mouvement puisse être surpris par le plus grand nombre. Dès lors, de par sa visibilité, le geste est un puissant élément théâtral. Le geste, propre à transmettre messages et sentiments, est un texte aux variations infinies et d'une profondeur inépuisable pour son exploitation théâtrale. Par extension, l'écriture gestuelle du « texte » de Fem'Touloulou trouve une fluidité du discours dans la danse qui, comme l'écriture verbale, traduit son humeur, son caractère et le degré de son « talent ». Toutefois, contrairement à l'écriture verbale, l'écriture gestuelle ne fait pas appel à l'« organe » classique de l'acteur : la voix.

En conclusion, l'écriture gestuelle de ce théâtre incarné par Fem'Touloulou se trouve être « cachée » par sa discrétion temporelle : c'est un texte de l'éphémère qui disparaît aussitôt émis. Mais elle est, en même temps, « montrée » par l'amplitude potentielle de son mode d'expression, visible de loin. Ce théâtre du geste me semble raconter l'évolution d'un être qui ne souhaite plus avoir d'identité : femme au corps déformé par un costume exagérant les formes féminines, et femme sans visage (le masque) ; femme qui ressemble à une autre, les costumes des Touloulous sont semblables dans leur agencement, et qui pourrait être une autre personne que Madame X. La geste raconte peut-être que la femme sans corps précis et sans visage va d'une histoire à l'autre, d'un homme à l'autre, comme si seule devait compter la fonction de son sexe. Cette femme que nous savons pourvue du pouvoir matriarcal, et ici du choix de son cavalier, n'a pas de nom ou a un seul nom, commun à tous les autres êtres de sa condition : Touloulou, femme masquée et mal habillée. Est-ce la revendication d'une quelconque égalité des femmes entre elles, face à l'élément masculin, ou celle du retour à une quelconque nature, une quelconque fonction : être femme ? Peut-on dire que ce rôle choisi se résume à se cacher, à jouer à ne pas être soi-même ?

L'extraordinaire dans ce théâtre du geste, doublement éphémère en raison du temps d'interprétation et de l'absence d'une écriture verbale, c'est qu'il peut être recréé chaque année, semblable à lui-même, sans mise en scène notée, sans le verbe écrit, et dans une scénographie qui est à la fois celle de l'instant et de la tradition ; une scénographie tenue par tout un peuple et qui révèle un savoir et des valeurs ethniques, basés sur l'oralité du discours, sur la transmission des coutumes, et sur un mimétisme de l'apprentissage des gestes dont on a été témoin. Cette manière de vivre provoque un ritualisme par la perpétuation empirique des connaissances. Seuls le respect et l'amour sont à même de sauvegarder cette forme d'art non fixée par l'écriture, sans autre support que la mémoire pleine du corps et de l'esprit. Il est vrai que le carnaval trouve aujourd'hui un support de conservation dans le livre et la photographie. Mais le livre ne va pas jusqu'au bout des possibilités humaines : comment enseignerait-il le « coup de rein » de Fem'Touloulou ?

Odile Pedro Léal est comédienne, metteuse en scène, auteure dramatique et directrice artistique du Guyane Art Théâtre à Paris. Actuellement, elle prépare une thèse de doctorat, « Théâtre et écritures ethniques en Guyane », à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. Sa pièce, La chanson de Philibert (L'Harmattan, 1997), a été créée à Cayenne, en avril 1996.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1993), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- HO-TIN-NOE, Jean-Claude (1974), « Carnaval en Guyane : contribution à une étude sociologique du carnaval guyanais ». Mémoire de maîtrise, Paris, Université René Descartes–Paris V.
- MIGEREL, Hélène (1985), « Chez Nana : un des aspects de l'émancipation féminine en Guyane », *Les Temps modernes*, p. 476-485.
- PEAUD, Carol (1987), « Le carnaval derrière le masque », *Équinoxe, revue de sciences humaines*, n° 23, p. 95-100.
- PEDRO LÉAL, Odile (1994), « De la société guyanaise au Théâtre ». Mémoire de maîtrise, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle–Paris III.
- PEDRO LÉAL, Odile (1995) « Le théâtre en Guyane, quelles écritures ? ». Mémoire de DEA, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle–Paris III.